NUMER 2
ROK II

KRAKÓW
LUTY 1932

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROW. POŚWIĘCONY SZTUKOM PLASTYCZNYM

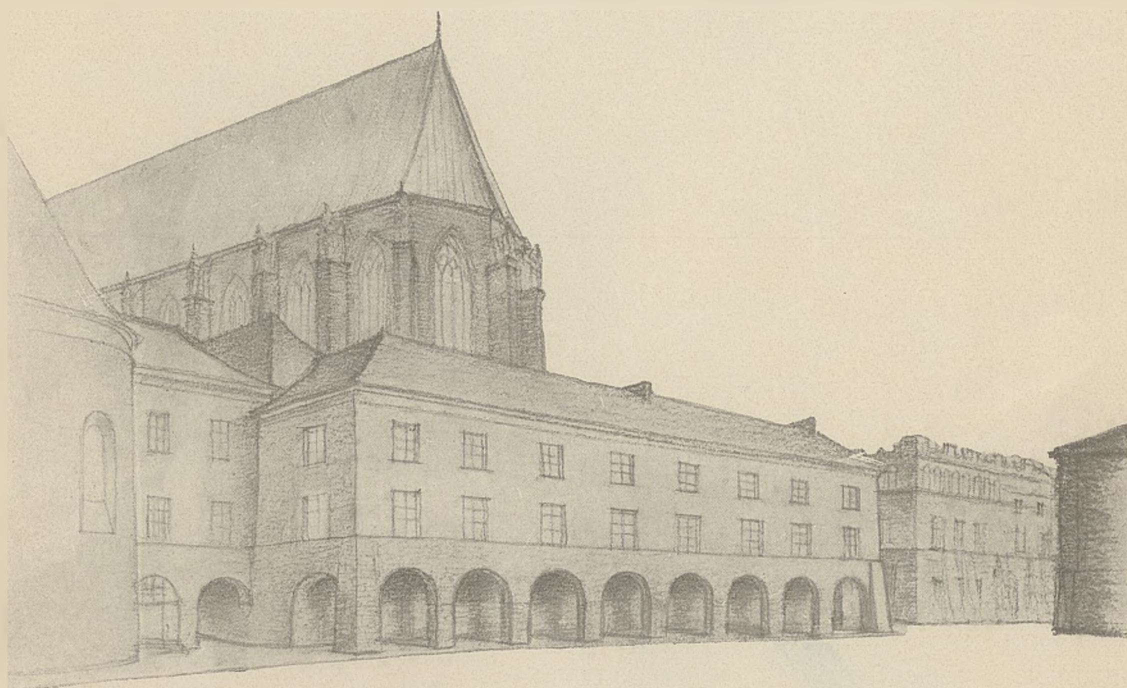


RYSUNEK TRZYNASTOLETNIEGO MAURYCEGO GOTTLIEBA



TREŚĆ NUMERU: **DR. JERZY DOBRZYCKI:** SPRAWA WIKARÓWKI KOŚCIOŁA MARJACKIEGO W KRAKOWIE. **JAN CYBIS:** MAURYCY GOTTLIEB. (1856–1879) **HENRYK GOTLIB:** MALARSTWO ŻYDÓW. **DR. TAD. SEWERYN:** POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI O SZTUCE. – KRONIKA. – **TYTUS CZYŻEWSKI:** LIST Z WARSZAWY.

CENA 1 ZŁOTY



PROJEKT PRZEBUDOWY WIKARÓWKI INŻ. ARCH. B. TRETERA.

DR. JERZY DOBRZYCKI

SPRAWA WIKARÓWKI PRZY KOŚCIELE MARJACKIM W KRAKOWIE

Obok doniosłego zagadnienia restauracji Wawelu, jako najważniejszego i najcenniejszego pomnika przeszłości w Polsce, wysunęła się na czoło problemów konserwatorskich od ostatnich kilku lat konieczność gruntownej restauracji kościoła Marjackiego. Najpiękniejsza ta średniowieczna świątynia polska, tak bogata w wspomnienia i nagromadzone w niej dłońmi siedmiu stuleci pierwszorzędne pomniki sztuki, poczęła donośnym głosem domagać się ratunku. Zniszczone dachy, zawilgocone mury, stawały się groźnem „memento“ dla najbliższej przyszłości. W tem ciężkiem położeniu znalazła czcigodna świątynia męża opatrznościowego w osobie archiprezbitera ks. prałata Kulinowskiego, który poprzedzony już zasłużoną opinją miłośnika i opiekuna zabytków, zdobytą na poprzednio zajmowanem stanowisku proboszcza kolegjaty św. Florjana, natychmiast po objęciu zarządu parafją Marjacką, przystąpił do organizowania olbrzymiego dzieła restauracji głównej świątyni Krakowa. Wyniki tych prac, prowadzonych od kilku lat wśród największych trudności materjalnych, przedstawiają się nader bogato. Pod kierunkiem architekta Fr. Mączyńskiego przeprowadzono najpierw gruntowną odnowę dachów, wzmocniono mury, odnowiono mnóstwo kamiennych, nieraz bogato rzeźbionych gotyckich części architektonicznych, przeprowadzono kosztowne osuszenie i odnowienie fundamentów, dokonano nadto wewnątrz gruntownej restauracji szeregu gotyckich kaplic, ozdabiając je przytem cennemi polichromjami najwybitniejszych artystów-dekoratorów. Pozostaje jeszcze bardzo wiele do zrobienia, w tem najważniejszą jest sprawa polichromji Matejki, która gwałtownie domaga się odnowienia i konserwacji.

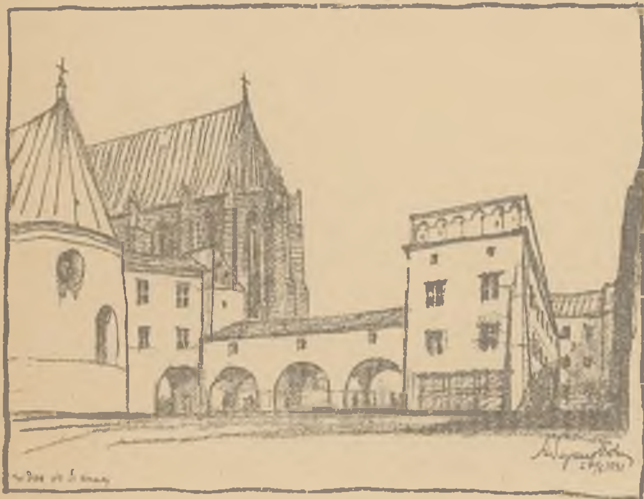
Równolegle z postępami odnowy kościoła Marjackiego wyłoniło się zagadnienie uporządkowania najbliższego jego otoczenia, t. j. tak ciekawego pod względem artystycznym, pełnego najszlachetniejszych nastrojów placu Marjackiego. Zagadnienie to trudne z wielu powodów. Z względami natury artystycznej i konserwatorskiej krzyżują się tu interesy i potrzeby kościoła, jakoteż i gminy m. Krakowa. Północna część placu jest obecnie najruchliwszym punktem miasta, łączącym Rynek Główny z Małym Rynkiem, i jest zarazem miejscem zbiegu paru najruchliwszych ulic miasta. Sprawę komplikuje jeszcze przeprowadzony tędy tak niefortunnie przed wojną tramwaj, któremu rzucono wówczas na pastwę całą malowniczość i urok Małego Rynku, zamieniając go w zimną i szpetną, choć zgiełkliwą pustynię. Łatwo było przewidzieć, iż w związku z problemem urządzenia placu Marjackiego nasunie się w pierwszej linji przed oczy sprawa tak zwanej Wikarówki. Jakoż stała się ona od kilku lat jedną ze spraw najżywiej przez opinję komentowanych, zapełniła szpalty dzienników, wywołała szereg polemik.

O cóż zatem idzie? Wikarówka, główny przedmiot rozważań i zatargów, jest starą (nie starożytną!) kamienicą dwupiętrową, położoną poza prezbiterjum kościoła N. P. M., zamykającą od wschodu plac Marjacki. Służy ona zdawna potrzebom kościoła, mieszcząc wewnątrz biura urzędu parafjalnego, mieszkania duchowieństwa i służby kościelnej. Jest to budynek nad wszelki wyraz szpetny, bezstylowy i dziwaczny, wydłużony a bardzo wąski, wewnątrz jednotraktowy. Przystawiony z jednej strony do murów kościoła św. Barbary, wybiega drugim końcem daleko ku stylowej „prałatówce“ i wylotowi ulicy Szpitalnej, zacieśniając do niemożliwości węzeł ulic w tym nadzwyczaj ruchliwym punkcie, na którym krzyżują się bez przerwy wszelkie pojazdy, automobile i tramwaje. Tylko łasce Boskiej przypisać należy, że dotąd nie doszło w tym punkcie do poważniejszych karamboli i katastrof. Sama Wikarówka jest skończoną ruderą, o murach przegryzionych wilgocią i grzybem, brudną i odrapaną. Olbrzymią połać fasady od Małego Rynku zajmuje przez dwa piętra idąca kolosalna plama niedającego się usunąć zacieku, powstałego wskutek wadliwych starych ustępów. W całości budynek przypomina odrapaną oficynę, jaką spotkać można schowaną dyskretnie w głębi podworców starych domów krakowskich. Jedyne zajmujące szczegóły — to malownicze, sklepione przejście na Mały Rynek przy kościele św. Barbary, oraz zgrabna osiemnastowieczna bramka od strony kościoła Marjackiego.

Opłakany wygląd budynku unaocznił konieczność odnowienia lub zastąpienia nowym, koniecznym ze względu na potrzeby kościoła. Opinja podzieliła się na dwa obozy. Jeden skrajnie konserwatywny, domagał się zachowania budynku, gruntownej jego odnowy z uszlachetnieniem jedynie brzydkich fasad, oraz przeprowadzeniem pewnych zmian na korzyść komunikacji. Drugi obóz bardzo donośnie żądał zupełnego zburzenia i odsłonięcia tem samem dalekiej perspektywy prezbiterjum świątyni. Po bliższem rozpatrzeniu zagadnienia okazało się, iż żaden z tych poglądów nie może przeważyć. Po zbadaniu stanu Wikarówki stało się jasnem, iż budynek jest w tak lichym stanie, że odnowienie i konieczne przeróbki, pochłonęłyby tyle, że możnaby za te pieniądze wznieść nowy budynek. Z drugiej strony zupełne zburzenie i odsłonięcie kościoła nie byłoby pożądane ze względów estetycznych, pomijając już powstały przez to brak pomieszczeń dla parafji. Zgodzono się z tem, że wprawdzie bezwartościowy budynek Wikarówki należy zburzyć, z wyjątkiem małej części przy kościele św. Barbary, lecz równocześnie zastąpić go nowym, odpowiadającym wymaganiom estetyki, potrzebom kościoła i komunikacji.

Pierwsze projekty architekty Mączyńskiego, oparte na zachowaniu budynku, przy równoczesnem częściowem obcięciu go od strony ul. Szpitalnej, powiększeniu na szerokość kosztem zwężenia o parę metrów placu za prezbiterjum i przebiciu arkady dla pieszych od strony „prałatówki“, po długich debatach zostały z różnych przyczyn odsunięte na razie na bok. Główną przyczyną była nieaktualność sprawy z powodu coraz cięższych kłopotów finansowych. Sprawa na pewien czas przycichła, aż znów z wiosną ubiegłego roku podjętą została przez dwie organizacje, najbardziej do tego powołane, a mianowicie przez Związek Polskich Artystów Plastyków i Związek Architektów Woj. Krakowskiego. Oba te związki ogłosiły konkurs na rozwiązanie problemu Wikarówki, uzgadniając warunki z zarządem kościoła i władzami konserwatorskiemi. Chwalebna ta i pełna wysokiego znaczenia dla potrzeb artystycznych Krakowa inicjatywa wydała po trzech miesiącach interesujące ze wszechmiar wyniki. Na konkurs, chociaż ogłoszony bez nagród pieniężnych, nadesłano szereg rozwiązań. Jako zaproszony do sądu konkursowego, w którego skład weszli przedstawiciele obu Związków, oraz świata naukowego i artystycznego, miałem sposobność zaznajomić się dokładnie z nadesłanemi pracami. Posiedzenie sądu odbyło się dnia 3 lipca ub. r. w lokalu Związku Artystów Plastyków. Rozpatrzono szczegółowo prze-

słane rozwiązania, przyczem okazało się, iż wszystkie projekty są zgodne na tym punkcie, że dzisiejsza Wikarówka, zniszczona wilgocią, pozbawiona piwnic, w najwyższym stopniu niepraktyczna i nieestetyczna, nieda się nadal utrzymać, a w jej miejsce powstać musi budynek nowy, odpowiadający nowoczesnym wymaganiom, a zarazem zharmonizowany z otoczeniem i odpowiedni dla najbardziej reprezentacyjnego punktu miasta.

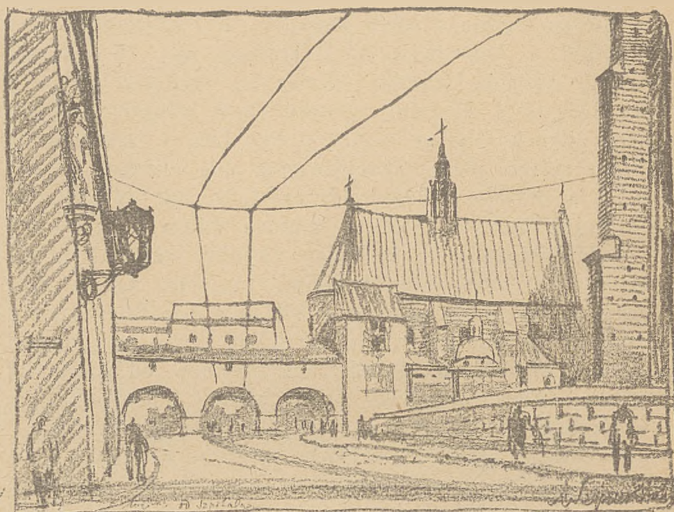

PROJEKT PROF. DR. A. SZYSZKO-BOHUSZA.

Po przejrzeniu kilku słabszych projektów sąd konkursowy zwrócił baczniejszą uwagę na projekt arch. inż. Bohdana Tretera, który postawił jako zasadę zbudowanie na miejscu dzisiejszej Wikarówki budynku nowego, z zachowaniem starej partji przy kościele św. Barbary z malowniczą bramą. Nowy ten gmach byłby jednak przystosowany do potrzeb nowoczesnych, krótszy od strony ulicy Szpitalnej ze względów komunikacyjnych, z fasadą zachodnią t. j. od strony prezbiterjum Marjackiego na tem samem miejscu co dziś, natomiast fasada wschodnia t. j. od Małego Rynku miałaby być wysuniętą na ok. 3 metry przed fasadę obecną. Tem samem żądane przez zarząd kościoła powiększenie budynku odbywa się kosztem Małego Rynku, co niestety po zrealizowaniu przyczyniłoby się do większej jeszcze niż dziś deformacji niekształtnego i zbyt wydłużonego placu. Poza tem autor, nawiązując do dawnej architektury miast polskich, wprowadził na parterze budynku od strony Małego Rynku trakt efektownych, choć nieco monotonnych podcieni, służących jako dostęp do sklepów i dla komunikacji pieszej. W całości projekt pomysłem swym nie różni się od dawniejszych projektów arch. Mączyńskiego, górując nad niemi jedynie pozostawieniem nieuszczuplonego placu Marjackiego.

Pełne jednak uznanie sądu konkursowego uzyskał projekt prof. dr. Adolfa Szyszko-Bohusza. Zastanowił on przedewszystkiem niepospolitą oryginalnością i śmiałością pomysłu. Autor proponuje zburzenie istniejącej Wikarówki prawie w całości oprócz części z bramą przy kościele św. Barbary. W miejsce zburzonego budynku projektuje Szyszko-Bohusz nowy gmach dwupiętrowy zwieńczony z góry stylową attyką. Odpowiada on mniej więcej powierzchnią zabudowaną starej Wikarówce, lecz jest wygodniejszy i pojemniejszy. Co jednak stanowi najosobliwszą cechę projektu, różniącą go zasadniczo od wszelkich innych rozwiązań, to fakt, iż autor przesuwa te budynek w część północno-wschodnią Małego Rynku, pozostawiając krótką ulicę między nim, a przeciwległymi domami. Nowy ten budynek łączy projektodawca pod kątem prostym z zachowaną częścią południową Wikarówki przy kościele św. Barbary zapomocą trzech szerokich arkad, na których opiera się kryte piąterko z korytarzem komunikacyjnym, co przypomina podobne lecz na małą skalę przeprowadzone połączenie pałacu królewskiego z katedrą na Wawelu, lub domu Augustjanek z kościołem św. Katarzyny na Kazimierzu. Tym sposobem na tyłach kościoła Marjackiego, na miejscu zburzonej Wikarówki i części Małego Rynku powstaje zamknięty architektonicznie plac, podczas gdy poza kościołem św. Barbary i domem O. O. Jezuitów pozostaje zmniejszony do dwóch trzecich i tem samem nader zyskujący w proporcji plac Małego Rynku, którego środek mógłby być doskonale wyzyskany na pomieszczenie monumentalnej studni lub pomnika. Sam kościół Marjacki zostałby wedle projektu odcięty od ruchu ulicznego od strony prezbiterjum zapomocą muru kamiennego, przypominającego mur okalający katedrę. Zalety projektu są uderzające. Przez powiększenie placu na tyłach kościoła odsłania on wspaniałe strzeliste prezbiterjum z XIV w., a poza tem z każdego bliższego i dalszego punktu oraz ulic przyległych stwarza szereg nadzwyczaj malowniczych perspektyw,. pełnych głębokiego uroku i nastroju. To też sąd konkursowy uznał zgodnie, iż Kraków w razie zrealizowania powyższego projektu pozyskałby w swem centrum grupę placów i budowli niezwykle harmonijną, estetyczną, pełną wysokich wartości malowniczych, odpowiadającą zarazem potrzebom kościoła i postulatom rozwijającego się ruchu miejskiego. Podniesiono przy tej okazji wielokrotnie już wysuwane życzenia odciążenia komunikacyjnego bezpośredniego otoczenia świątyni Marjackiej przez usunięcie tak hałaśliwych i niebezpiecznych w tem miejscu tramwajów i autobusów.

Z tych założeń wychodząc sąd konkursowy przyznał projektowi prof. Szyszko-Bohusza pierwsze miejsce wśród nadesłanych rozwiązań i zarazem podkreślił, iż projekt ten przedewszystkiem winien być wzięty pod rozwagę przez właściwe czynniki, skoro tylko stanie się aktualnem definitywne rozwiązanie zagadnienia. Wspomnianemu wyżej projektowi B. Tretera przyznano drugie miejsce.

Wyniki konkursu wobec nadchodzącego lata znalazły słaby tylko oddźwięk w prasie. Wogóle dało się zauważyć zmniejszenie zainteresowania zagadnieniem Wikarówki wśród szerokiej opinji, wyczerpanej już być może długiemi dawniejszemi dyskusjami. Pozatem brak funduszów zdawał się odsuwać tę sprawę na dalszą metę.


PROJEKT PROF. DR. A. SZYSZKO-BOHUSZA.

Tymczasem w ostatnich paru tygodniach sprawa stała się znów nieoczekiwanie aktualna. Tym razem jednak omawianie jej przybrało formę — jakże częstą w Krakowie! — narad poufnych, nieledwie konspiracyjnych. Głuche tylko wieści rozeszły się, że komitet parafjalny zainteresował się wynikami konkursu i w rezultacie narad uznał za nadający

się do zrealizowania projekt B. Tretera, z zupełnem pominięciem postawionego na pierwszem miejscu przez sąd konkursowy projektu Szyszko-Bohusza. Tok tych narad prowadzonych w ciasnem kółku nie jest znany — tak samo nie są wiadome powody skłaniające komitet do odrzucenia a limine najcelniejszej pracy. Według pogłosek projekt B. Tretera ma jakoby wykończyć i przystosować do zrealizowania ktoś inny. Autor bowiem w międzyczasie został mianowany konserwatorem zabytków województwa krakowskiego, z tego tytułu nie wypadałoby mu zatwierdzać własny projekt.

Coś się w każdym razie gotuje, niewiadomo jednak dokładnie co, gdyż wiadomości o toku tej sprawy nie wyszły jeszcze poza ciasne kółko. Być może wyjdą dopiero jako fakt i decyzja dokonana. Dotąd wszystko obraca się w sferze pogłosek, które tu notuję na odpowiedzialność tych, których je usłyszałem.

Gdyby jednak rzecz się tak miała jak twierdzą pogłoski, to w takim razie nie podobnem byłoby nie wyrazić zdziwienia, iż w osobliwej, a tak u nas pospolitej zakulisowej grze, decyduje się w sprawie tak ważnej. W takich razach, gdzie chodzi o zasadniczy problem estetyczny miasta — niewolno stosować metod konspiracyjnych. Sąd i ocena krytyczna projektów rozwiązań winny się odbywać na oczach publicznych. Raz nareszcie winno się odstąpić w Krakowie od pospolicie tu stosowanych, a tak opinji miasta szkodzących metod pokątnych, zakulisowych konwentyklów, cichego forsowania interesów bujnie tu pleniących się „kliczek“, tajnych a zwykle niezgodnych z dobrem sprawy protekcyjek — i tej całej zaściankowej dulszczyzny, ustrojonej nieraz w togę rzekomego autorytetu. Nie dziw, że metody takie obudzą wszędzie tylko lekceważący uśmiech i takież machnięcie ręką... Niech w to miejsce zawita jawna, rzeczowa i uczciwa krytyka, której tak bardzo w Krakowie potrzeba, a której brak najdotkliwiej chyba odczuwa życie artystyczne naszego miasta.

MAURYCY GOTTLIEB 1856—1879

(Z OKAZJI WYSTAWY PAMIĄTKOWEJ W MUZEUM NARODOWEM W KRAKOWIE).

Jaki był dotychczasowy stosunek do twórczości Maurycego Gottlieba? — Gottlieb ulubiony uczeń Matejki, miał dla swego mistrza najwyższe uwielbienie. Wielka indywidualność Matejki, porywający patrjotyzm jego płócien, stosunek Matejki do swej sztuki, jako do misji powierzonej mu przez Boga, wywarły wielkie wrażenie na romantycznego, obdarzonego bogatą fantazją i ambicją młodzieńca. Gottlieb chciał być godnym Matejki i nie zawieść pokładanych w nim przez mistrza nadziei. Jego sztuka miała służyć najświętszym ideom ludzkości. Charakterystyczne dla tej strony twórczości Gottlieba i dla tego, co publiczność w obrazie widzieć chciała, jest przytoczony w wydanej z okazji wystawy monografji o Gottliebie ustęp z „Czasu“ 1879 r.:

„Przez trzy dni publiczność tłumnie zwiedzała ładne sale willi przy plantacjach, gdzie prowizorycznie mieści się szkoła sztuk pięknych. Napływ ten zwiedzających w części przypisać należy chęci zobaczenia niedokończonego obrazu „Chrystus w synagodze“, który miał być wstępem w najwyższe sfery sztuki, tam, gdzie się styka malarstwo religijne z malarstwem historycznem, gdzie wrodzone poczucia starego zakonu miały wejść do zrozumienia idei chrześcijańskiej, obrazu, który stał się ostatniem słowem, jak gdyby niedokończoną pieśnią duszy artystycznej, przerwaną nagłym zgonem. Żyd malujący Chrystusa i to w synagodze, więc na tle judaizmu, mający głębokie poczucie poezji wschodniej, biblijnej, umiejący przelać na płótno coś, co ma głębię i harmonję psalmów Dawida, a choć nie rozumiejący jeszcze ewangelji, przeczuwający bóstwo Chrystusowe...“.

W monografji jest to cytowane w dobrej wierze. Nie wszyscy już tę wiarę posiadają. Ma się wrażenie, że autor tego opisu boleje nad tem, że artysta nie zdążył przed śmiercią przyjąć wiary chrześcijańskiej. Mowy jest wiele o duszy, ani słowa o malarstwie.

Przywodzi to nam na myśl groźne niebezpieczeństwo; gdzie malarz służy „ideom“ tam łatwo może przestać służyć sztuce. „Chrystus w synagodze“ i druga wielka kompozycja „Chrystus każący“ były malowane w Rzymie, w tym samym domu, w którym miał pracownię swoją Siemiradzki i są bardzo pod wpływem Siemiradzkiego.

Zbliżam się do tego, co chciałem powiedzieć:

Treść ideowa, treść myślowa obrazu obchodzi nas dzisiaj mało. Obraz nas interesuje jako kreacja plastyczna, jako realizacja piękna malarskiego. Nie szukamy treści tylko kwalitetu. My dziś w obrazie gustujemy. Nie bezideowość, lecz bezgust jest przeciwieństwem piękna.

Interesuje nas malarstwo Gottlieba, gdyż znajdujemy w niem wszystkie te wartości, które tworzą dzieło wielkiej sztuki. Zadziwiająca jest ta twórczość tego zaledwie 23-ech letniego artysty. Fenomenalna płodność i niezwykła różnorodność poszukiwań. Wszelkie wpływy, jakim ulega ten wrażliwy i na wszystko co widzi czuły malarz w swoich wędrówkach do Wiednia, Monachjum, Włoch, stają się przetrawianiem jakichś jakby go dręczących własnych wizji plastycznych i wyciągają na światło dzienne skarby leżące na dnie jego talentu. Nigdy nie widać w nim łatwego ulegania cudzej indywidualności, tem mniej naśladowania cudzego malarstwa. Są to tylko próby i rozbudowywania sił własnych człowieka, który ma poczucie tych sił. Niesłychana pewność jego ręki nie jest nigdy tylko wirtuozowskiem majsterstwem, lecz wynika z instynktownej pewności decyzji.

Obrazy Gottlieba wszystkie, z jakichby nie pochodziły wpływów, noszą jedną wspólną cechę; talentu wielkiego kolorysty. Prawdziwość poszukiwanych zestawień i transpozycji koloru i ich niebanalność, pochodzą z tego źródła.

Rembrandtowskie, złotem tkane czepki zdobią zanurzające się w mrok purpurowy twarze staruszek. Czernie bogate, czyto ubrań, czyto włosów, grają z kolorem ciała kości słoniowej. Szkic do „Chrystusa w synagodze“ wykazuje bezpośredniego, rasowego kolorystę. Gorące tła w portretach żydów nie są zwykłemi akademickiemi tłami, grają ze złotą karnacją twarzy, — jak się to widzi u Tycjana albo Palmy Vecchio. Czasem umiłowanie bogatych, mieniących się wyszukanemi kolorami zestawień, — zielenie, ceruleum, opal, zgaszona różowość czy zielonkawa bladość twarzy (jak w małym szkicu do „Uriel Acosta i Judyta“) — przypominają nam Monticelli'ego. W innych znowu płótnach są zestawienia szarości albo ultramaryn z różem weneckim, jakich dzisiejsi koloryści francuscy n. p. Vuillard używają. Przytem jego plama

malarska ma siłę konstrukcyjną. Harmonizuje się z drugą do gry i kształtu.

Mało posiadamy artystów o takim wysokim poziomie. Miejsce Maurycego Gottlieba jest obok Rodakowskiego, Michałowskiego i Kotsisa.

Najpiękniejsze płótna z wystawy wykazują raz wpływy Rembrandta, to znowu Wenecjan, to Courbeta, albo romantyków francuskich Gericaulta i Delacroix'a. Świadczy to o nadzwyczajnem wyczuciu tego, co elektryzowało całą atmosferę zeszłego stulecia. Nietylko, że wpływy te, jakie widzimy w płótnach Gottlieba, nie niszczą jego indywidualności, ale wprost przeciwnie wykazują jego indywidualność, jego odpowiedzialność i obecność w epoce.

Jan Cybis.

MALARSTWO ŻYDÓW

Żydzi malują od niedawna. Zdaje się, że przed stu laty nie notowano jeszcze w malarskich kronikach Europy żadnego nazwiska żydowskiego o poważnem brzmieniu. Dopiero Maks Liebermann wyrasta na prowadzącą postać w niemieckiem malarstwie przedwojennem, Izraels w malarstwie holenderskiem, a Josephson w szwedzkiem; Pissaro, żyd hiszpański, uchodzi słusznie za jednego ze współtwórców francuskiego impresjonizmu, a Maurycy Gottlieb za fenomenalny talent, zjawiający się w chwili przełomowej dla malarstwa w Polsce. Niemniej są to tylko jednostki, którym, podobnie jak Heinemu, Spinozie, Mendelsohnowi, czy Klaczce w innych dziedzinach życia udało się przedrzeć przez granice oddzielające towarzysko i kulturalnie Żydów od żywej kultury europejskiej.

Dopiero w ostatnich kilkudziesięciu latach przeszli żydzi do „generalnego marszu" na Europę. Malarstwo i rzeźba, literatura i muzyka, filozofja i nauki ścisłe zaroiły się od nazwisk żydowskich. Tak n. p. w literaturze francuskiej ostatnich lat do popularniejszych i poczytniejszych należą pisarze pochodzenia żydowskiego, lub nawpół żydowskiego, jak André Maurois, Kessel, Maks Jacob, Proust, Decobra etc.

W literaturze współczesnej niemieckiej znaczenie żydów jest jeszcze pokaźniejsze. Żydami są: Franz Werfel, Arnold Zweig, Stefan Zweig, Ernest Toller, Franz Kafka, Maks Brod, Jakób Wassermann, Emil Ludwig, Lion Feuchtwanger, Joseph Roth etc., a więc niemal wszyscy popularniejsi pisarze współczesnych Niemiec. To opanowanie piśmiennictwa niektórych narodów przez Żydów jest tylko przykładem wziętym z jednej dziedziny życia kulturalnego. Udział bowiem Żydów także w plastyce współczesnej, a w szczególności w malarstwie ostatnich 30-tu lat jest nietylko liczny, ale i ważny ze względu na swój charakter.

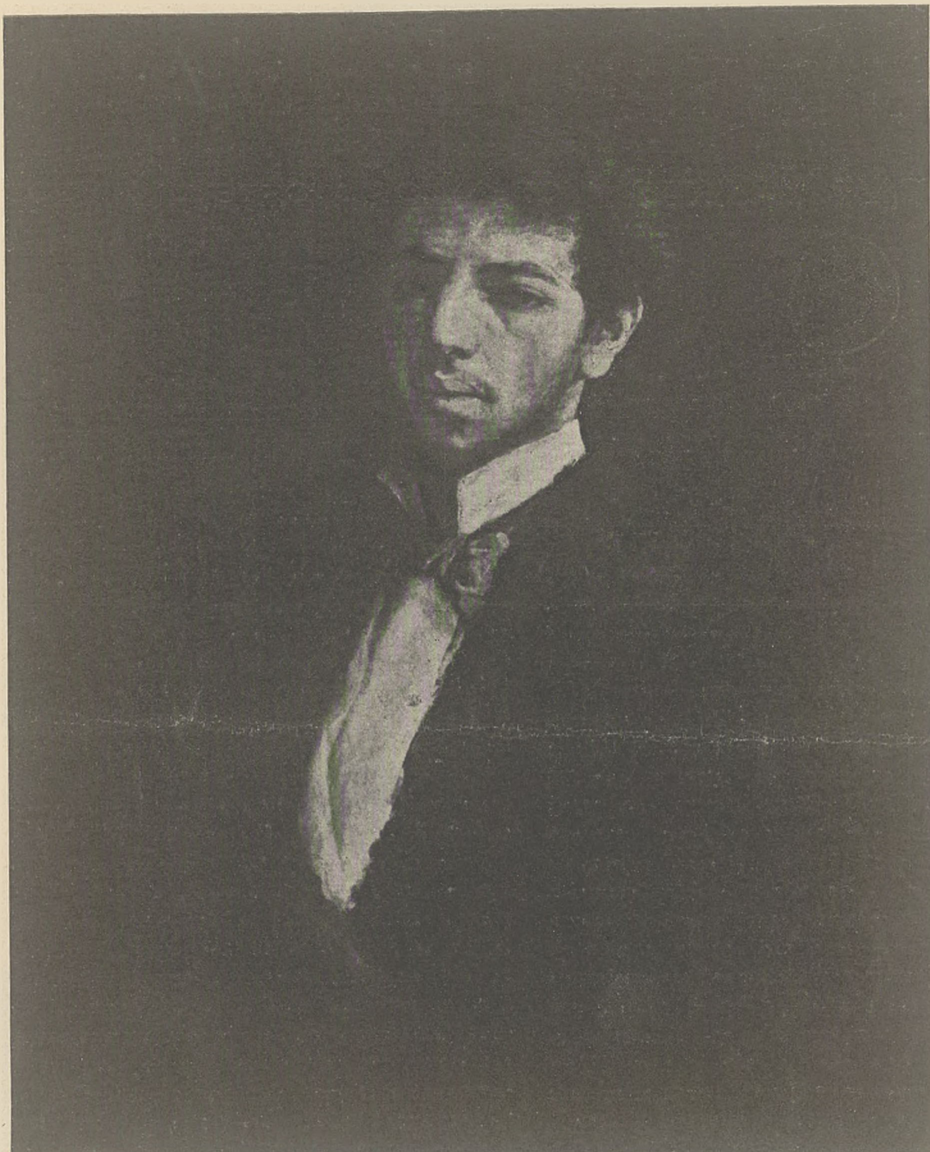
Pojawienie się Żydów w malarstwie europejskiem jest tak nagłe i masowe, że czyni wprost wrażenie ruchu ludowego. A dzieje się to w chwili, kiedy impresjonizm we Francji dosięgnął swych szczytów i zaczął się już degenerować w spekulatywnem malarstwie pointelistów. Jest to chwila, kiedy nad Paryżem spowitym w mgłę Moneta i Sisleya podnosi się huragan fauvizmu i kubizmu. Skoro Żydzi w takim właśnie momencie pojawili się masowo pośród ludzi tworzących malarstwo, to przypuszczaćby należało, że falę tę żydowską pochłonie bez reszty ta nowa, tworząca się sztuka. Przypuszczenie to tem byłoby prawdopodobniejsze, jeśli uwzględnić istotę kubizmu z jednej, a charakter psychiki żydowskiej z drugiej strony. Niepodobna bowiem dziś, z perspektywy kilkudziesięciu już niemal lat, zaprzeczyć, że kubizm był w pewnym sensie sztuką spekulatywną; zakorzeniony na gruncie doskonałego francuskiego smaku, soki swoje czerpał z inteligentnych i wyrafinowanych przemyśleń. W miejsce bezpośredniości i żywiołowej wrażliwości na kolorowość natury i palety malarskiej, zatoczyli kubiści arsenał praw o budowie obrazu, o kompozycji form i o potrzebie uniezależnienia obrazu od wrażeń, które nam daje przyroda. I oto jest rzeczą zadziwiającą i napozór paradoksalną, że w tym odruchu rozumu, w tej walce mózgu przeciwko wrażliwości, nie było Żydów w pierwszych linjach bojowych. Wśród twórców i przywódców kubizmu, wbrew bałamutnym a rozpowszechnianym u nas informacjom, za wyjątkiem jednego Marcoussisa nie było Żydów. Nie są nimi ani Picasso, ani Braque, ani Leger, ani Gleizes, ani Metzinger.

Zjawisko to jest zastanawiające, boć każdy, kto zna Żydów, wie, jak Żydzi reagują na wszystko, co się dzieje w życiu ich osobistem i w życiu ich zbiorowem w swoisty sposób. Wydaje się, jakoby żydowskość była szczególnym jakimś intrumentem, który funkcjonuje bezustannie; który wciska się między najprostsze zdarzenie w życiu codziennem, a jego naturalną kolej, między skojarzenia słów i impuls odruchów, przerywając bezsens assocjacji i barbarzyński fetyszyzm dla żywego słowa pośpiesznym swoim wyścigiem ku uogólnieniom, ku syntezie, sprowadzając wszystko do zasady, włączając w system każdy świeży strzęp życia.

Te właściwości psychiki żydowskiej, które, jak już wspomniałem, zaznaczyły się bardzo silnie w literaturze, a które dzięki jednostkom tej miary co Einstein, Marks i Freud zaciążyły na sposobie myślenia współczesnej Europy, właściwości te w dziedzinie plastyki, a zwłaszcza w malarstwie objawiły się na swój sposób.

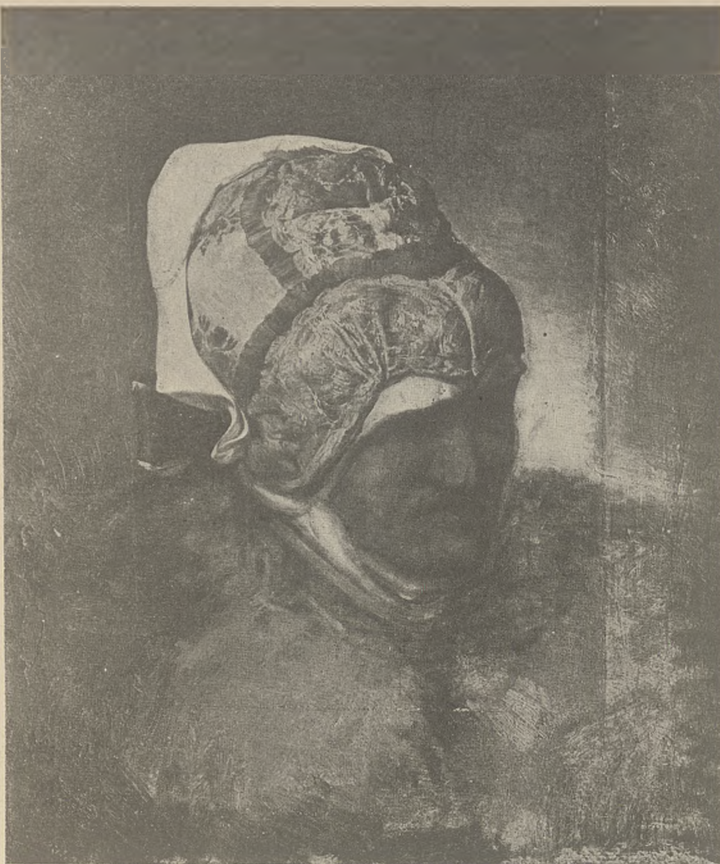
Nietylko bowiem, że kubizm i inne ruchy artystyczne o charakterze spekulatywnym, jak n. p. futuryzm czy surrealizm nie porwały za sobą więcej jak tylko garstkę Żydów twórczych w malarstwie; lecz naodwrót właśnie Żydzi zasilili swoją współpracą głównie ten gatunek malarstwa, który naprzekór kubistom, surrealistom, czy neoklasycyzmowi nawiązywał zdecydowanie do sztuki Hollendrów, Corota i Cezanne'a. Chodzi tu o malarstwo Francuzów: Utrilla, Henri Rousseau, Bonnard'a, a także o twórczości Derain'a, Matisse'a i Vlamincka, którzy, po krótkiej eskapadzie w krainę abstrakcyjnej estetyki i poszukiwań „stylu", powrócili na łono malarstwa. Do tego gatunku malarstwa zaliczyć należy sztukę artystów-Żydów: Modiglaniego, Chagalla i Pascina, sztukę wysokiego europejskiego poziomu. Lecz nie wystarczy o tych tylko wspomnieć indywidualnościach, skoro mowa o malarstwie Żydów.

Jest bowiem jeszcze grupa malarzy-Żydów, najliczniejsza, która do innego zupełnie należy świata. Są to ludzie przeważnie pochodzący z ludu, z głębokich pokładów rosyjskiego i polskiego ghetta. Zaszyci po nędznych przeważnie pracowniach paryskich — skąd wyciąga ich tylko rzadko i niespodzianie materjalne powodzenie — rozkładają ci niedoszli talmudyści i handełesy na połamanych krzesłach obskubane z piór kury, stare dziurawe szmaty i przebogate w kolorze ryby francuskich oceanów i malują z furją neofitów swoje martwe natury. Najwymowniejszym wyrazem tego typu malarza-Żyda jest Soutin, a obok niego dziesiątki, może setki innych. Sztukę tych malarzy zaliczono do malarstwa romantycznego. Niema w niej ani krzty estetyki czy zasady. Jest



MAURYCY GOTTLIEB: „AUTOPORTRET“ (OZNACZONY M. GOTTLIEB WIEN 1876.).
WYMIAR 64×79 CM.

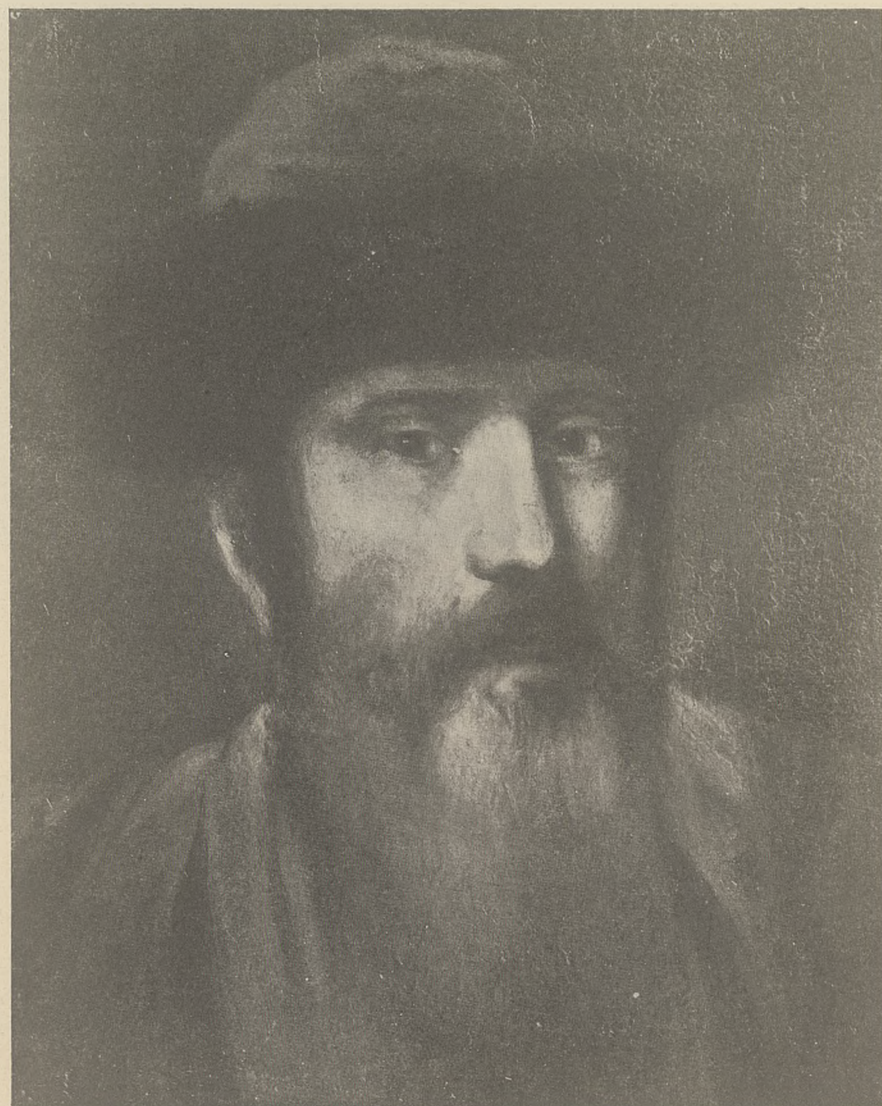
MAURYCY GOTTLIEB
(1856–79)



„STUDJUM STARUSZKI W CZEPCU" (OZNACZONY M. GOTTLIEB) OLEJNO NA KARTONIE, WYMIAR 51 × 60 CM.



„PORTRET KOBIETY" (OZNACZONY M. GOTTLIEB 1872). OLEJNO NA PŁÓTNIE, WYMIAR 44 × 52 CM.



„PORTRET RABINA" (OZNACZONY M. GOTTLIEB) OLEJNO NA KARTONIE. WYM. 32 × 41 CM.

„URIEL ACOSTA I JUDYTA" OLEJNO NA KARTONIE, WYMIAR 12 × 17 CM.





MAURYCY GOTTLIEB „MACHABEUSZE", RYSUNEK PIÓRKIEM NA PAPIERZE, WYM. 30×40 CM.

to sztuka patosu i dzikiej bezpośredniości; impuls krwi i sexu, wrażliwości zmysłowej nowego, w żydowskim parobku przeradzającego się narodu. Malarstwo tych ludzi jest zaprzeczeniem mechanizmu talmudycznego myślenia, logiki i porządku, umiaru i rozsądku. Sztuka ich jest walką z psychiką i przeszłością żydowską, a w swoich ostatecznych wynikach jest wyzwalaniem się z żydowskości.

Wyodrębniając Soutin'a i innych malarzy wyżej opisanego typu z pośród reszty artystów żydowskiego pochodzenia i opisując stosunek ich do malarstwa, bynajmniej nie chciałem sugerować wniosku, że właśnie ci malarze stworzyli odrębne i swoiste malarstwo żydowskie. Wniosek taki byłby niezgodny z faktami. Malarze ci — naodwrót raczej — ulegali i ulegli silniej może wpływom paryskiej atmosfery malarskiej, i „École de Paris" niż cudzoziemcy innych ras i narodowości, którzy przyszli do Paryża już z jakimś kapitałem przekonań o malarstwie i sztuce. Boć w rozważaniu moim nie o to chodzi, czem stali się Żydzi dla malarstwa, lecz o to, czem stało się malarstwo dla Żydów.

Patrząc na malarstwo nie jako na rękodzieło wykonujące piękne przedmioty, lecz jako na funkcję życia i przeżyć każdego człowieka z osobna, pragnąłem zwrócić uwagę na to, że tak jak przejście Żyda sklepikarza do pracy we fabryce lub na roli przetwarza jego typ społeczny, tak malarstwo wyżej opisanego gatunku wyzwala go z psychiki, którą obarczyły go wieki i przeistacza duchowo.

Streszczając powyższe wywody, dochodzimy do wniosków: od chwili pojawienia się masowego Żydów w malarstwie nie odegrali oni w niem tej roli, jaką się im — u nas zwłaszcza przypisuje. Nie oni bowiem są twórcami i przywódcami ruchów „modernistycznych" we współczesnem malarstwie europejskiem. Pewna część Żydów, rekrutująca się ze sfer dawno lub dawniej zeuropeizowanych tworzy malarstwo, które w niczem niemal nie tłumaczy się ich pochodzeniem. Natomiast inna grupa, która przyszła do malarstwa z mroków ghetta, manifestuje swoje wejście do Europy prymitywną i naiwną często bezpośredniością. Dla tej grupy Żydów malarstwo jest równoznaczne z wyzwalaniem się ze swej drobnomieszczańskiej, czy talmudycznej przeszłości. Zagadnienie, czy ci wyzwoleni „barbarzyńcy" dostarczyli lub dostarczą malarstwu artystów o trwałych wartościach, wychodzi już poza ramy rozważań natury społecznej.. Jest to sprawa talentu lub genjuszu jednostek.

Henryk Gotlib.

DR. T. SEWERYN

POLSKA AKADEMJA UMIEJĘTNOŚCI O SZTUCE

Od roku 1886 istnieje fundacja Probusa Barczewskiego, z której Polska Akademja Umiejętności wyznacza nagrody za najlepsze dzieło historyczne, napisane przez Polaka i katolika, w drugiej połowie najlepsze dzieło malarskie wykonane przez Polaka (Sprawozdanie str. 93). Wedle statutu tej fundacji, przyjętego na posiedzenie Polskiej Akademji Umiejętności w dniu 30. X. 1886 r. „jedna jak i druga nagroda może być dana w gotówce lub medalu złotym tej samej wartości podług życzenia tego, kto ją dostaje". A „dzieło malarskie nagradzać się będzie bez względu na przedmiot. Jedyny warunek jest, iżby takowe było wystawione na widok publiczny w Krakowie przez czas dość długi, iżby przez powołany do tego komitet mogło być ocenionem". (Sprawozd. str. 93).

W rok po zatwierdzeniu tegoż statutu odznaczono Jacka Malczewskiego za dzieło „Na etapie". Niezmiernie charakterystyczne jest umotywowanie tej decyzji komitetu rzeczoznawców w protokóle na str. 151. Czytamy tam: „Prawda, że dzieło nie jest znacznych rozmiarów, że artysta nie szukał w niem pola do popisu erudycji, jaka cechuje dzisiejsze malarstwo historyczne, prawda wreszcie, że przedmiot nie sięga w sfery najwyższej wzniosłości, ale że jest obrazem z roku 1887" itd.

Poprostu z konieczności. Gdyby bowiem jakie inne dzieło było „znaczniejszych rozmiarów", a artysta „szukał w niem pola do popisu erudycji", albo wreszcie, gdyby przedmiot sięgał w sfery najwyższej wzniosłości, decyzja jury, jak mamy prawo przypuszczać, wypadłaby odmiennie.

Zapewne moment historyczny odgrywał tu rolę. Przenieśmy się więc w czasy bliższe współczesności. W roku 1911/12 komisja rzeczoznawców w sprawach sztuki znalazła się w trudnej sytuacji. W dyskusji bowiem nad przyznaniem nagrody wysunięto następujące nazwiska: Malczewskiego, Fałata, Grotta, J. Czajkowskiego, Tetmajera, Kuglera, Stefana Filipkiewicza, Gałka, Uziembłę, Alf. Karpińskiego, Włodzimierza Błotnickiego, Weissa, Wl. Hofmanna, Zbigniewa Pronaszkę, J. Bukowskiego, Kazimierza Sichulskiego, J. Mehoffera, a wreszcie Boznańską, którą jak stwierdzono cechuje „idealizm". Wobec takiego tłumu wezwanych, komisja uznała za stosowne wprowadzić do protokółu następującą krytykę współczesnego malarstwa: „Malarze nasi zdają się unikać zadań wyższego zakroju, tematów dramatycznych, wymagających wysokiego napięcia duchowego. Przeważnie wystarczają im studja z natury żywej lub martwej, zagadnienia kolorystyczne, wreszcie pejzaże i portrety".

Dowiedzieliśmy się więc od komisji rzeczoznawców w sprawach sztuki współczesnej, że zagadnienia kolorystyczne są specjalnym działem malarstwa obok martwej natury, pejzażu i portretu; dowiedzieliśmy się, że „zadaniem wyższego zakroju" sztuki plastycznej są „tematy dramatyczne". Niemniej uznawszy zagadnienia kolorystyczne za mniej wartościowe od wysokich napięć duchowych, wyrażających się w dramatycznych tematach, przyznano w roku 1912/13 nagrodę Wojciechowi Weissowi, którego dzieła, jak stwierdzono w protokóle, wybijają się „świetnym kolorytem, siłą światła i blaskiem barw". Jakżeż umotywowano tak nagły zwrot ku „kolorystycznym zagadnieniom?" Stwierdzono, że Wojciech Weiss zajmuje dlatego odrębne stanowisko w sztuce polskiej, że wszyscy malarze w Polsce malują na mroczno, ciemno i ponuro, a on jeden na jasno. Zapisano bowiem: „Zważywszy szary naogół i ponury koloryt malarstwa naszego, zjawisko to należy powitać z radością".

Nie kwestjonując w niczem poziomu artystycznych wartości sztuki artystów, odznaczonych przez Polską Akademję Umiejętności, nie sposób godzić się na poziom artystycznej oceny, preparowanej przez wspomnianą komisję rzeczoznawców, składającą się z trzech członków wydziału filozoficznego i dwóch członków komisji historji sztuki. Kulturę artystyczną tych skądinąd zasłużonych ludzi charakteryzuje umotywowanie przyznania nagrody Wojciechowi Kossakowi

w roku 1913/14: „Wśród naszych malarzy doby obecnej jest on jednym z niewielu, którzy przeszli poważną szkołę kompozycji, liczą się z prawami piękna i umieją pędzlem oddawać z całą prawdą nietylko objawy świata zewnętrznego, lecz również i myśl, którą się przy tworzeniu kierują“. (Rocznik str. 151).

Nie chcąc mnożyć przykładów tak prymitywnych ocen wartości przejawów naszej sztuki, wypada zapoznać się z nazwiskami laureatów „nagród z zakresu grafiki, rzeźby i muzyki z funduszu im. Feliksa Jasieńskiego i Witolda Łozińskiego, które w myśl statutu mogą być połączone“. Z fundacji powyższej odznaczyła Polska Akademja Umiejętności w r. 1923/24 Józefa Klussa za autolitografje, w r. 1924/25 Jakóba Juszczyka za rzeźbę w „drzewie naturalnem“, w roku 1926/27 Władysława Bieleckiego za drzeworyty kolorowe, w r. 1927/28 Marję Gutkowską za mezzotintę, w r. 1929 Stanisława Szukalskiego za rzeźbę, w r. 1931 Stanisława Jakóbowskiego za grafikę.

Jest to rejestr bardzo wymowny. Toteż każdorazowemu ogłoszeniu nazwiska nowego laureata nagrody z powyższej fundacji — towarzyszy powszechne w polskich sferach kulturalno-artystycznych i zrozumiałe zdziwienie.

KRONIKA

KRONIKA KRAKOWSKA

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie otwarto 26 marca br. VIII wystawę grupy „Zwornik“. W skład Grupy wchodzą: Förster K., Gerżabek A., Gerżabkowa N., Hoffmannówna J., Kalfas F., Kononowicz Z., Korngold J., Krcha E., Król Z., Książek J., Marcinów, Majchrzak S., Milli Z., Oleś A., Pochwalski K., Pochwalski S., Ritterówna M., Rutkowski K., Rzepiński Cz., Szczyrbuła M., Sperlinżanka J., Stapiński W., Szinagel E., Tracz S.

NAJBLIZSZE WYSTAWY W PAŁACU SZTUKI. Po obecnie trwającej wystawie zrzeszenia „Zwornik“, na której ponadto pomieszczono olbrzymich rozmiarów płótno prof. Mehoffera „Madonna“, dyrekcja otworzy wystawę „Plastyki“ poznańskiej, oraz zrzeszenia lwowskiego „Artes“. Z końcem maja będzie wystawa jubileuszowa W. Wodzinowskiego, oraz wystawy zbiorowe Waliszewskiego i Cybisa. Na czerwiec proponowana jest wielka wystawa jubileuszowa Wyczółkowskiego, która zajmie wszystkie salony Pałacu Sztuki. Już dziś czynią się przygotowania do tej wystawy.

GRAFICY KRAKOWSCY W SZTOKHOLMIE. Zrzeszenie krakowskich grafików, których prezesem jest Leon Kowalski, przygotowuje się do urządzenia wystawy w Sztokholmie.

ROCZNICA ŚMIERCI WYSPIAŃSKIEGO. W listopadzie przypada 30-ta rocznica zgonu Stanisława Wyspiańskiego. Z ramienia miasta zawiązał się komitet, który ma się zająć uczczeniem tej rocznicy. Proponowane są: wielka wystawa, festiwal teatralny, budowa pomnika Wyspiańskiego itp. Do sprawy tej jeszcze powrócimy.

KRONIKA POZNAŃSKA

W Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyły się niedawno wystawy: „Zwornika“ i zbiorowe wystawy Taranczewskiego i Larischa. Jest to pierwszy występ dwóch młodych malarzy.

Dnia 6. III. br. otwarto wystawę grupy „Plastyka“, w której biorą udział: Dziurzyńska-Rowińska, Hanytkiewicz, Jackowski, Mroziński, Pogowski, Samlicki, Serwin, Wolkowski i Wysocki. Równocześnie w lokalu wystawowym Firmy J. Szczepański przy ul. Marszałka Focha 4. otwarto wystawę obrazów Dąbrowskiej, Dąbrowskiego, Hryńkowskiego, Krzyżańskiego, Müllera i Serwina, zbiorową wystawę grafiki Osseckiego, oraz wystawę 22-u kilimów wykonanych w krakowskiej wytwórni kilimów „Kilim“.

KRONIKA ZAKOPIAŃSKA

Związek Artystów Plastyków w Zakopanem obchodzi w roku bieżącym 25-ciolecie swego istnienia. Przez szereg lat Związek wykazywał wytrwałą działalność kulturalno-artystyczną, urządził kilkadziesiąt wystaw w Zakopanem, kilka poza Zakopanem, członkowie Związku brali udział w wystawach zagranicznych. Siedziba Związku znajduje się w gmachu Fundacji śp. Władysława Zamoyskiego. Lokal ten jednak nie odpowiada wymaganiom, ani celowi dla którego ma służyć. Wobec tego, z okazji swego 25-ciolecia Związek postanowił przystąpić do budowy własnego pawilonu w Parku Miejskim, gdzie będzie mógł rozwinąć szerszą działalność. Nie mogąc jednak zrealizować swego programu budowy o własnych siłach, Związek zwrócił się o pomoc do społeczeństwa, zapraszając chętnych do współpracy. Pomoc ta objawić się może tylko drogą materjalną — zapisywaniem się na członka-udziałowca. Udział wynosi zł. 100.—. Udziałowiec korzysta z wolnego wstępu na wystawę do roku 1951, bierze udział w rozlosowywaniu dzieł sztuki. Komitet zaznacza, że każdy udziałowiec wygrywa. Akcja ta zasługuje ze wszech miar na poparcie.

NOWA PLACÓWKA ARTYSTYCZNA

Prowadzona przez Towarzystwo Opieki nad Górą Zamkową w Będzinie akcja w kierunku odbudowy tamtejszego zamku z 13 i 14 wieku, będącego stosunkowo od niedawna w ruinie, na pomieszczenie zbiorów muzeum regjonalnego Zagłębia, dzięki poparciu miejscowym czynników, wchodzi obecnie w stadjum realizacji. Projekt odbudowy zamku opracował Prof. Dr. A. Szyszko-Bohusz. Komitet Muzeum posiada już pewne zbiory, obejmujące stare archiwalja, szereg eksponatów przemysłu, które były swojego czasu wystawione na P. W. K., oraz dość liczny zbiór przedmiotów, wykopanych na terenie zamku, a z których szczególnie bogata ceramika zasługuje na uwagę.

FAŁSZERSTWA FAŁATA. W ostatnich czasach znowu ukazały się w handlach ramiarskich fałszerstwa obrazów Fałata w wielkich masach. Przestrzegamy wszystkich przed tem niegodnem zohydzaniem twórczości artysty. Po prowincji urządza się tak zwane „wystawy“, na których mnóstwo jest takich fałszerstw. Najsmutniejsze w tem jest to, że „wystawom“ takim patronują często publiczne instytucje, którym dla zamydlenia oczu rzuca się ochłap w postaci procentów od biletów wstępu. Niedawno dał się tak nabrać w pewnem miejscu Czerwony Krzyż.

BIENNALE W WENECJI

Towarzystwo Propagandy Sztuki Polskiej wśród obcych w Warszawie rozesłało zawiadomienia o wystawie polskiej w Wenecji. Na tegorocznej wystawie biennale ma być nareszcie otwarty własny pawilon polski, na który dawno czekamy. Jednak system urządzenia i treść zaproszenia, daje dużo do myślenia. Misternie wywnioskowano, że najlepiej będzie, jeżeli ta polska wystawa w polskim pawilonie, znowu stanie się propagandą dla „Sztuki", „Rytmu" i „Grupy Wileńskiej". W motywach podano, że Towarzystwa te znane już są zagranicą. z którą dawno już nawiązały kontakt przez różne swoje wystawy, powinny teraz znowu być pierwsze. Nasuwa się jednak pytanie, czy nie lepiejby było pokazać innych znanych równie dobrze zagranicą, ale nie w Towarzystwie Propagandy, które rzekomo dla dobra sztuki obiecuje w przyszłości poprosić także innych artystów... za cztery lata.

RÓŻNE

Z CYKLU ANEGDOT

(JÓZEF CHEŁMOŃSKI I HANDLARZ X.)

Swego czasu, zdaje mi się, że już w czasie wojny światowej, wybrał się handlarz X. do Królestwa, aby odwiedzić Józefa Chełmońskiego w jego sadybie. Ponieważ ze stacji kolejowej do posiadłości Chełmońskiego zbywał jeszcze spory kawał drogi, X wynajął żydowską furmankę i tą na miejsce aż pod samą bramę ogrodzenia folwarku Chełmońskiego zajechał. Na widok koni, handlarza X. i Mośka, zbiegły się wolno puszczone brytany, witając gościa z Krakowa piekielnem i przeraźliwem szczekaniem. Muszę w tem miejscu zaznaczyć, że handlarz X. nie należy wcale do bohaterów i do tego na dobitkę do psów nie żywi specjalnej sympatji. Po pociągnięciu dzwonka, zjawiła się nareszcie jakaś nieapetyczna baba o wyglądzie świniarki, której podziwu godnej energji powiodło się wreszcie nie bez trudu, uwięzić owe brytany, aby móc gościa wpuścić na podwórze.

X. udał się za nią swym lotnym krokiem, gdyż jak mówił, obawiał się, aby któraś z tych straszliwych bestyj nie urwała się z łańcucha i nie wyrwała mu kawałka spodni. Kiedy doszli aż do oszklonej werandy dworku, wtedy X. spostrzegł poprzez szyby tejże, stojącego w niej z dużą brodą Józefa Chełmońskiego, który do wchodzącej świniarki odezwał się głośno z zapytaniem: „Co to mi tu za złodzieja miejskiego wprowadzasz"? Krótkie te słowa podziałały piorunująco na biednego X., ale ponieważ miał szkołę Malczewskiego (ten mu się też nieraz dawał we znaki), momentalnie zorjentował się, że z tej sytuacji innego wyjścia dla niego niema, jak tylko odważne przekroczenie progu sławnego malarza, zwłaszcza, że rejterada i to samemu koło takich brytanów, była dla niego nie do pomyślenia. Wszedł więc i przedstawił się. Równocześnie wyciągnąwszy z kieszeni list polecający, oświadczył, że przywiózł go od Pana Y. „Od tego durnia" — brzmiała lakoniczna odpowiedź. X. wtedy zzieleniał na dobre. Zapanowała na chwilę cisza grobowa.

Po chwili jednak Chełmoński wskazał ręką na krzesło. X. jakgdyby pod magnetycznym wpływem, usiadł i otarł sobie chustką spocone czoło. „Jesteś Pan głodny?" — zapytał nagle nieco mniej szorstkim tonem Chełmoński. „Jestem" odparł X. „Z ilu jaj zjadłbyś Pan jajecznicę z 5 czy z 16-tu?". „Wystarczy z 3-ech" cicho odpowiedział X. „Dobrze". „Maryś czy Hanka, słyszałaś? Zrób szybko z 3 jaj jajecznicę, bo ten Pan jest głodny". — Kiedy po chwili zjawiła się świniarka w swym fartuchu zawalanym od gnoju, trzymając w rękach rondelek z dymiącą się jeszcze jajecznicą, handlarzowi X. mimo zaostrzonego jazdą apetytu, jakoś nie bardzo się do tego jadła kwapiło, czuł bowiem i widział przed sobą tylko ten jej szklący się, obrzydliwy fartuch. Tymczasem Chełmoński zaczął rozmawiać i gościa o różności wypytywać. Potoczyła się gawęda aż do objadu.

W czasie jedzenia przy każdem nowem daniu Chełmoński nachylał się nad talerzem i długo wąchał zbliska potrawę. (X. później dowiedział się, że Chełmoński miał wtedy manję, że go chcą otruć). Wąchał zupę, wąchał mięso, wąchał ziemniaki i jarzynę. Handlarzowi X. wydawało się wtedy, że sam czuje z każdego dania coś nieokreślonego, przypominającego nieco swym zapachem ów frapujący kolorystycznie fartuch, bądź co bądź usłużnej świniarki, która tymczasem kręciła się koło nich z wdziękiem wrodzonym każdej kobiecie. Wtedy handlarzowi X. przypomniał się Goethe (das ewig Weibliche), mnie zaś przed oczami podczas tego opowiadania, zaczęła się wyłaniać grupa z 3-ech osób złożona. w rodzaju jakiegoś nieznanego obrazu Daumiera.

Po obiedzie Chełmoński wpuścił handlarza X. do swojej pracowni, w której znajdował się jeden, jedyny rozpoczęty, na sztaludze umieszczony, obraz. Był to wspaniały pejzaż. X. oświadczył Chełmońskiemu chęć nabycia tegoż. Chełmoński się zgodził. ale o zadatku nawet słyszeć nie chciał, wymawiając się, że obraz nie był dokończonym. X. pomimo kilkakrotnego listownego upominania się, obrazu tego nie dostał, gdyż Chełmoński ani słówkiem na jego listy nie odpowiedział.

Wlastimil Hofmann.

TYTUS CZYŻEWSKI

LIST Z WARSZAWY

Malarze i publiczność warszawska ciągle jeszcze są tego zdania, że malarz powinien przedewszystkiem malować ręką, a nie oczami i głową. Według ich pojęcia im obraz będzie bardziej wylizany i wyretuszowany, tem „technika" jego będzie doskonalsza. Toteż nieraz zdarzyło mi się słyszeć perorujących głośno owych znawców i estetów, że ostatnie obrazy Renoir'a to smarowidła „malowane szczotką od butów". Ci, którzy tak mówią, rzuciliby się także i na Rembrandta, ale autorytet tego malarza jest zbyt murowany i nie ugryzie go już ani snobizm, ani „znawstwo" warszawskie. Gdy tymczasem Renoir to Francuz — a sztuka francuska (jak mówi o niej pewien warszawski malarz) to: „kul-

turalny import" — „a myśmy powinni myśleć o kulturalnym eksporcie".

Słowa te, które umieszczam tutaj w cudzysłowie wypisuję z artykułu p. Tadeusza Pruszkowskiego p. t.: „Warjacje na temat Bractwa św. Łukasza", który ukazał się w 6-tym numerze czasopisma „Kultura" (luty 1932). Artykuł ten poświęcony jest w znacznej części zjechaniu mej działalności jako krytyka i teoretyka. P. Pruszkowski uważając się za duchowego i „palcowego" ojca zbożnego i zadomowionego już u nas bractwa św. Łukasza jest niezadowolony, że w pewnem piśmie codziennem poddałem ostrej, a słusznej według mnie krytyce ostatnią wystawę i działalność bractwa św. Łukasza. Byłem tak nieuprzejmy, że pozwoliłem sobie na lansowanie zdania mego o problematycznej wartości malarskiej prac członków bractwa. Napisałem coś w tym sensie: że malarstwo „Łukaszowców" to „kombinatorstwo" i „konkubinatorstwo" estetyczne.

Jeszcze przed paru laty Łukaszowcy malowali archaicznie i muzealnie. Malowali stare babki, które nietylko dlatego były stare, że ich twarze i ręce pokryte były siecią (dokładnie wymalowanych) zmarszczek, ale także dlatego, że jako płótna, obrazy te specjalnie imitowały stare, pełne godności, nadgryzione trochę przez szczury — archaiczne arcydzieła. Łukaszowcy wtedy „kombinowali", że obraz to jak spleśniała i omszała butelka starego wina. A wino im starsze tem lepsze i... droższe, bo jak mówi pewien poeta rzymski: „stare wino jest mlekiem dla starców"... Wtedy obrazy Łukaszowców były chlebem nietylko dla starców, ale i dla bogatych parwenjuszów i „nuworiszów". Każdy bowiem z tych panów woli powiesić na ścianie coś godniejszego i starszego wiekiem.

Ale czasy się zmieniają, wszystko dąży ku postępowi. I Łukaszowcy zrozumieli, że trzeba się „zmodernizować" i zmodernizowali się. Ostatnia wystawa była już pełna modernistycznych „hocków klocków". Były tam jeszcze z rzadka na niektórej ścianie jakieś pomarszczone babki z precyzyjnie wymalowanemi dziurkami w nosie, które można oglądać tylko przez lupę i jacyś staruszkowie „zdjęci" prosto z natury w stylu Bulhaka. Ale przeważnie były tam tylko „modernizmy".

Na każdym płótnie, każdego z Łukaszowców mogłeś już znaleźć:

Picassy Braqui
I Segonzaki
Teniers z Degazem
to wszystko razem...
(nota bene na jednem płótnie).

Taki wiersz skomponowałby napewno Boy, gdyby napisał nową szopkę.

P. Pruszkowski pisze: „P. C. mylnie z braci bliźniąt(!) Zajdenbeutlów robi osobną grupę"... Broń Boże, nic podobnego. Jestem zdania, że Łukaszowców, Szkołę Warszawską, Zajdenbeutlów, braci Styków i braci Szukalszczyków należy wsadzić do jednego worka i zrobić z tego towarzystwo artystyczne pod nazwą: „Polnischer Kunstbeutel".

P. Pruszkowski jest typowym słowianinem, a wiadomo, że każdy słowianin łatwo się rozczula. P. Pruszkowski (rozczulając się) pisze: „Łukaszowcy malują sobie(!) szczerze, bez wiary w kanony"... a dalej: „czy malują dobrze czy źle? mój Boże(!) niewiadomo"... Jeśli Łukaszowcy „malują sobie" tak na chybił trafił, nie wiem czy wkońcu wyjdzie co z tego dobrego; wszak wiadomo, że wszyscy wielcy mistrze mieli swe „kanony" i swe metody w pracy. I litościwy P. Bóg nie pomoże, jeśli malarz nie wie, o co mu się rozchodzi i nie potrafi poradzić sobie z przestrzenią białego płótna. A jednak i p. Pruszkowski przyznaje, że n. p. Dürer miał swój sposób. Cokolwiek dalej pisze p. P.: „Dürer dowiódł niezbicie, że deska, na której namalował obraz, była z drzewa wiele lat schnącego, że klej pergaminowy był pierwszorzędny, że żółtka jaj kurzych, z któremi utarł barwiki, były świeże"... etc. O tak, w podobnym procederze malowania jajka powinny być świeże i biada temu malarzowi, który do swej pracy twórczej używa jajek obcych, zatęchłych i starych.

P. Pruszkowski narzeka w swych „warjacjach": „p. Czyżewski pisze sobie jakieś swoje osobiste opinje i smali sobie swoje duby(!) smalone"... Być może. lecz o ile p. Pruszkowski dowodzi, że można pisać i malować „tak sobie" — o tyle ja w swem pisaniu i dowodzeniu mam pewną metodę, której chyba p. P. mi nie zaprzeczy. P. P. nie bardzo się orjentuje, o co właściwie rozchodzi się w malarstwie Łukaszowców, a ja nie orjentuję się o co właściwie rozchodzi się p. P. w jego artykule. Każde jego pierwsze zdanie przeczy następnemu. I tak n. p.: „Naganianie nas(!) do koniecznego wzorowania się na sztuce francuskiej wydaje mi się niesłuszne. Jest to kulturalny import. Tymczasem myśmy powinni myśleć o kulturalnym eksporcie(!)... Naśladowanie sztuki francuskiej (pisze dalej p. Pruszkowski) zamyka nam absolutnie możności ekspanzji kulturalnej na Zachód". A kilkadziesiąt wierszy dalej: „G. (jeden z członków bractwa) precyzją wykonania szczegółów (w swych obrazach) zbliża się do Prousta, jako do odpowiednika(!) w literaturze"... O ile mi wiadomo, Proust jest francuzem. Umysł jego subtelny, skomplikowany i wybitnie francuski nie powinien być wzorem „na import", dla „słowiańskich", „oryginalnych" malarzy, członków bractwa. A zresztą, gdzie Rzym a gdzie Krym, czyli jak to mówią po krakowsku: „kajś ta wloz"?... Proust napisał książkę p. t.: „A la recherche du temps perdu" (w poszukiwaniu straconego czasu). Nad tym tytułem p. P. powinien się dobrze zastanowić.

To dziwne, że wszyscy ci, którzy u nas tak odżegnują się od sztuki francuskiej, ciągle o niej mówią, ciągle o niej piszą i wreszcie malują ją na swych obrazach. A zresztą, co to jest to szkodliwe „naśladowanie sztuki francuskiej"? Nasze malarstwo od Matejki po p. Pruszkowskiego jest bliższym lub dalszym odblaskiem sztuki francuskiej. Ale jakiej? Ja osobiście, chociaż lubię sztukę francuską, nie mógłbym nigdy brać sobie za wzór obrazów Cabanela. Bouguereau, lub Meissonier'a lub wreszcie innego pompiera o fałszywym stylu. Ale w ostateczności wolałbym jeszcze ich, niż tych tak dotąd lubianych w Polsce: Kaulbacha, Hansa Thoma, lub rosyjskiego pseudo-akademika Szuchajewa, którzy są zresztą dalekim i lichym odblaskiem akademickiej sztuki francuskiej. A przecież to są ulubieni mistrze p. Pruszkowskiego i jego „szkoły".

Przed kilku dniami rozmawiałem z pewnym literatem i myślicielem warszawskim. Rozdrażniony kryzysem, narzekał na obecne „ciemne" stosunki w świecie artystyczno-literackim Warszawy i wyznał mi w tajemnicy, że napisał trzy książki krytykujące obecne stosunki. Książki te noszą tytuły: 1) „Jak unikać złych wpływów Warszawy, aby nie zostać łobuzem". 2) „Zamilczanie jako najlepszy środek zgładzenia artystycznego przeciwnika" i 3) „Zgubny wpływ sztuki francuskiej na małpy w naszym ogrodzie zoologicznym". Poradziłem mu, aby tych „dzieł" nie ogłaszał, gdyż obecnie pisanie i mówienie prawdy jest rzeczą bardzo niebezpieczną.

Nakład i wydawnictwo Związku Artystów Plastyków w Krakowie. — Redaktor odpow. Eug. Geppert. — Drukarnia Polska.

RĘKOPISY I KORESPONDENCJE ADRESOWAĆ NALEŻY DO REDAKCJI „GŁOSU PLASTYKÓW". — ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI „GŁOSU PLASTYKÓW": KRAKÓW, „DOM ARTYSTÓW", PLAC ŚW. DUCHA L. 5, TEL. 117-08, — K. CZEKOWE 405.440. — PRENUMERATA ROCZNA MIESIĘCZNIKA „GŁOS PLASTYKÓW" WRAZ Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ (ZA 12 NUMERÓW) WYNOSI ZŁOTYCH 10, PÓŁROCZNIE ZŁ. 5, NUMER POJEDYNCZY ZŁ. 1. PRENUMERATA ROCZNA DLA ARTYSTÓW ZŁ. 8.